

SENTIR EL
BLUES

Nº 5

JOHNNY WINTER

"The Texas Tornado"

SENTIR EL BLUES

EDITA:

Ediciones Altaya, S.A.

Redacción y administración:

Musitu, 15

08023 BARCELONA

Tel. (93) 418 64 05 Fax (93) 212 04 06

Consejero-delegado: Roberto Altarriba

Director general: Fernando Castillo

Director de producción: Manuel Álvarez

Proyecto editorial: Julià de Jòdar

Edición:

Jimena Castillo (dirección)

Juan D. Castillo (edición)

Llum L. Pijuan

(servicios editoriales)

Eva Compte

(gestión iconográfica)

José Luis Martínez

(producción)

Proyecto gráfico y maqueta:

José Luis Moreno

Redacción del cuadernillo monográfico:

Carlos Tena

Procedencia de las ilustraciones del cuadernillo monográfico:

A.G.E. Fotostock, Zardoya

Fotomecánica:

SCAN V2. Av. Carrilet, 237, L'Hospitalet de Llobregat

© Abbeville Press, Nueva York, 1993

© Odín Ediciones, S.A.

© Para esta edición, 1995, S.A., Ediciones Altaya, s.a.

ISBN:

Obra completa con CD: 84-487-0610-2

Depósito legal: B-23.831-1996

Impresión y encuadernación:

EMEGE, Industrias Gráficas

Londres, 98 int. 08036 Barcelona

Impreso en España Printed in Spain Julio 1996

Ediciones Altaya garantiza la publicación de todos los fascículos que componen esta obra.

Distribuye para España:

Marco Ibérica. Distribución de Ediciones, S.A.

Ctra. de Irún, km 13,350

(Variante de Fuencarral) 28034 MADRID

Distribuye para México:

Distribuidora Intermex S.A. de C.V.

Lucio Blanco, 435

Col. Petrolera 02400 México D.F.

Distribuye para Argentina:

Capital Federal: Vaccaro Sánchez

C/ Moreno, 794 9º piso

CP 1091 Capital Federal

Buenos Aires (Argentina)

Interior: Distribuidora Bertran

Av. Vélez Sarsfield, 1950

CP 1285 Capital Federal

Buenos Aires (Argentina)

SENTIR EL BLUES se compone de 60 fascículos y 60 CD, de aparición semanal. Los fascículos pueden encuadernarse en dos volúmenes, cuyas tapas saldrán a la venta respectivamente con los fascículos 31 y 60. Los cuadernillos monográficos que componen las cuatro páginas centrales de cada fascículo, se encuadernan aparte para formar un volumen, cuyas tapas saldrán a la venta junto con el último fascículo de la colección.

Hablado: I Know you want to go, baby,
Take God to tell when I'll be back here anymore.

Hablado: Sé que quieres irte, nena.
Dios dirá cuándo volveré aquí otra vez.
«Screamin' and Hollerin' the Blues»

I'm going away to a world unknown.
I'm going away to a world unknown.
I'm worried now, but I won't be worried long.

Me voy a marchar a un mundo desconocido.
Me voy a marchar a un mundo desconocido.
Ahora estoy preocupado, pero no lo estaré mucho tiempo más.

I feel like chopping, chips flying everywhere.

Me siento como si estuviera cortando madera, astillas volando por todas partes.

I feel like chopping, chips flying everywhere.

Me siento como si estuviera cortando madera, astillas volando por todas partes.

I've been to the Nation, hmm Lord, but I couldn't stay there.

He estado en la Nación [la nación india], humm señor, pero no podía quedarme allí.

Some people say them overseas blues ain't bad.

Algunos dicen que esa nostalgia de ultramar no es nada malo.

Some people say them overseas blues ain't bad.

Algunos dicen que esa nostalgia de ultramar no es nada malo.

I must not have them overseas blues I had.

No debe de ser nostalgia de ultramar lo que yo sentía.

Every day seem like murder here.

Cada día aquí es como una desgracia.

Every day seem like murder here.

Cada día aquí es como una desgracia.

I'm gonna leave tomorrow. I know you don't bit more care.

Me voy a marchar mañana. Sé que no te importará mucho.

Can't go down the dark road by myself.

No puedo recorrer el oscuro camino yo solo.

Can't go down the dark road by myself.

No puedo recorrer el oscuro camino yo solo.

If I don't carry my high brown, gonna carry me someone's else.

Si no me llevo a mi morena, me llevaré la de algún otro.

«Down the Dirt Road Blues»

Hitch up my pony, saddle up my black mare.

Ataré mi pony, ensillaré mi yegua negra.

Hitch up my pony, saddle up my black mare.

Ataré mi pony, ensillaré mi yegua negra.

I'm gonna find a rider, baby, in the world somewhere.

Encontraré un jinete, nena, en alguna parte del mundo.

I got something to tell you when I gets a chance.

Tengo algo que decirte cuando tenga ocasión.

I got something to tell you when I gets a chance.

Tengo algo que decirte cuando tenga ocasión.

I don't want to marry, just want to be your man.

No quiero casarme, simplemente quiero ser tu hombre.

«Pony Blues»

Pero Charley Patton fue más allá de los temas habituales del blues sobre relaciones amorosas y llegó a cantar sobre acontecimientos de los que había sido testigo o en los que había participado. En sus canciones trata su vida y sus observaciones como nuevas, creyendo que serán de interés para otros. En dos ocasiones cantó sobre el arresto y el encarcelamiento, aunque en un caso se trataba en realidad de un amigo aficionado a la bebida al que habían arrestado y en el otro simplemente era él, retenido como testigo de un asesinato ocurrido en un motel de carretera del Delta donde estaba actuando. Cantó sobre una huelga de ferroviarios en Chicago que perturbó sus planes de viaje, y cantó sobre los capataces de la plantación que le desterraron de Dockery por llevar por el mal camino a algunas esposas de granjeros. Grabó un blues que hablaba sobre los efectos de la sequía en la ciudad de Lula, pero su mejor blues sobre cuestiones de actualidad era «High Water Everywhere», en dos partes, que narraba el desbordamiento del río Mississippi y sus afluentes en 1927. Como si reflejara la confusión provocada por la inundación, los puntos de vista de Patton cambian entre el de una aterrorizada víctima sorprendida por la repentina avalancha de agua, un observador objetivo y uno de los salvadores.



Joe McCoy (Kansas Joe, el Georgia Pine Boy, Hallelujah Joe, Big Joe, The Mississippi Mudder, Mus Dauber Joe y Hamfoot Ham), primer marido de Memphis Minnie, hermano de Charlie McCoy y miembro de los Harlem Hamfats, fue un cantante, compositor e instrumentista de gran talento, así como el organizador de innumerables sesiones de grabación.



*The back water done rolled, Lord, and tumbled, Lord,
drove me down the line.
The back water done rolled and tumbled, dorve poor
Charley down the line.
Lord, I'll tell the world the water done struck Drew's
town.*

El brazo de río ha avanzado, Señor, y se ha desbordado,
Señor, me ha llevado camino abajo.
El brazo de río ha avanzado y se ha desbordado, Señor, y
se ha llevado al pobre Charley camino abajo.
Señor, le contaré al mundo que el agua ha alcanzado la
ciudad de Drew.

*Lord, the whole round country, Lord, creech water is
overflowed.
Lord, the whole round country, man, is overflowed.*

Señor, por todo el campo de los alrededores, Señor, el
agua del riachuelo se ha desbordado.
Señor, todo el campo de los alrededores, tío, se ha
inundado.

*Hablado: You Know, I can't stay here. I'm bound to go
where it's high, boy.
I would go to the hill country, but they got me barred.*

(Hablado:) ¿Sabes?, no me puedo quedar aquí. Tengo
que ir a un lugar elevado, muchacho.
Iría a las montañas, pero me tienen encerrado entre rejas.

*Now, looky here now, in Leland, Lord, river is rising
high.*

Ahora, mira aquí; en Leland, Señor, el río está creciendo.

*Looky here, boys around Leland tell me river is rising
high.*

Mira aquí, los chicos de los alrededores de Leland me
dicen que el río está enfurecido.

*Hablado: Boy, it's rising over there. Yeah.
I'm going over to Greenville. Bought our tickets, good-
bye.*

(Hablado:) Muchacho, está creciendo por allí. Sí.
Voy a marcharme a Greenville. He comprado los billetes,
adiós.

*Looky here, the water dug out, Lordy, evve broke,
rolled most everywhere.*

Mira aquí, el agua ha excavado, Señor, ha roto los diques
y ha llegado a todas partes.

*The water at Greenville and Leland, Lord, it done rose
everywhere.*

El agua en Greenville y Leland, Señor, lo ha anegado
todo.

Hablado: Boy, you can't never stay here.

(Hablado:) Muchacho, no te puedes quedar más tiempo
aquí.

*I would go down to Rosedale, but they tell me there's
water there.*

Iría a Rosedale, pero me dicen que también hay agua allí.

Back water at Blytheville, backed up all around.

El brazo de río de Blytheville, avanza por todas partes.

Back water at Blytheville, done struck Joiner Town.

El brazo de río de Blytheville, ha alcanzado la ciudad de
Joiner.

*It was fifty families and children. Tough luck, they can
drawn.*

Había cincuenta familias y niños. Mala suerte, se pueden
ahogar.

The water was rising up in my friend's door.

El agua estaba llegando hasta la puerta de mi amigo.

The water was rising up in my friend's door.

El agua estaba llegando hasta la puerta de mi amigo.

*The man said to his women folk, «Lord, we'd better
go».*

El hombre le dijo a sus mujeres: «Señor, sería mejor que
nos marcháramos».

Un disco de Okeh con dos canciones
de Bo Carter.



Oooh, Lord, women is groaning down.
Oooh, women and children sinking down.
Hablado: Lord, have mercy.

I couldn't see nobody home, and was no one to be found.

Oooh, señor, las mujeres están gimiendo.
Oooh, las mujeres y los niños se están hundiendo.
(Hablado:) Señor, ten piedad.
No veía a nadie en casa y no se podía encontrar a nadie.

Durante un período de unos veinte años, Charley Patton tuvo a intervalos un compañero, Willie Brown, un hombre un poco más joven que había aprendido a tocar la guitarra de Patton. A diferencia de Patton, el eterno «chapucero», Brown transformó las ideas musicales de su mentor en creaciones perfectamente pulidas, al tiempo que mantenía la textura áspera y percusiva de su voz y su guitarra. Patton llevó a Brown a su sesión de 1930, donde éste acompañó a su mentor en varias piezas y grabó cuatro temas suyos, de los que sólo se conservan dos. En «Future Blues», mientras chasqueaba las cuerdas bajas de su guitarra, cantaba:

Can't tell me my future, I can't tell my past,
And it seem like every minute sure gonna be my last.

No sé nada de mi futuro, no sé nada de mi pasado,
y parece como si cada minuto fuera a ser realmente el último.

And the minutes seem like hours, hours seem like days.
And the minutes seem like hours, hours seem like days.
Seem like my woman ought to stop her low-down ways.

Y los minutos parecen horas, las horas parecen días.
Y los minutos parecen horas, las horas parecen días.
Parece como si mi mujer tuviera que terminar con sus toscos modales.

Otro artista que acompañó a Patton en su sesión de grabación de 1930 fue Eddie «Son» House, que había nacido y crecido cerca de Clarksdale y era unos diez años más joven que Patton. Hasta dos o tres años antes de este momento, House había sido predicador, pero su afición por el whisky y el blues tocado con una guitarra *slide* hicieron que abandonara su anterior oficio y se convirtiera en *bluesman*. House poseía la sonora voz de un cantante de *gospel*. Su «Preachin' the Blues», era con toda seguridad autobiográfica:

Oh, I'm gonna get me religion, I'm gonna join the
Baptist church.
Oh, I'm gonna get me religion, I'm gonna join the
Baptist church.
I'm gonna be a Baptist preacher, and I sure won't have
to work.

Oh, me voy a entregar a la religión, me voy a unir a la
iglesia anabaptista.
Oh, me voy a entregar a la religión, me voy a unir a la
iglesia anabaptista.
Voy a ser un predicador anabaptista, y estoy seguro de
que no tendré que trabajar.

Oh, in my room I bowed down to pray.
Oh, in my room I bowed down to pray.
But the blues came along, and they drove my spirit away.

Oh, me inclino en mi habitación para rezar.
Oh, me inclino en mi habitación para rezar.
Pero aparece la tristeza y perturba mi ánimo.

Oh, I wish I had me a heaven of my own.
Hablado: Great God Almighty.
Oooh, a heaven of my own.
I'd give all my women a long, long happy home.

Oh, ojalá tuviera un cielo de mi propiedad.
(Hablado:) Gran Dios Todopoderoso.
Oooh, un cielo de mi propiedad.
Le daría a todas mis mujeres un gran, un gran y feliz hogar.

I met the blues this morning walking just like a man.
Oooh, walking just like a man.
I said, «Good morning blues, now give me your right
hand».

Esta mañana me he encontrado con la tristeza caminando
como un hombre,
Oooh, caminando como un hombre.
Yo le dije: «Buenos días tristeza, dame tu mano derecha».

Oh, I got to stay on the job, I ain't got no time to lose.
Oooh, I ain't got no time to lose.
I swear to God, I got to preach these gospel blues.

Oh, tengo que seguir trabajando, no tengo tiempo que
perder,
Oooh, no tengo tiempo que perder.
Lo he jurado a Dios, tengo que predicar estos *gospel*
blues.

Hablado: Great God Almighty.

(Hablado:) Gran Dios Todopoderoso.



Son House: lo que perdió la iglesia lo ganó el blues.



En el transcurso de esta sesión de grabación de 1930, Son House y Willie Brown se hicieron amigos rápidamente. Ambos se afincaron en la ciudad de Robinsonville, trabajando en equipo y convirtiéndose en los reyes del *blues* del norte del Delta durante los siguientes treinta años. En 1941 y 1942 participaron en unas grabaciones organizadas por un equipo de investigadores de la universidad de Fisk y la Biblioteca del Congreso, y los resultados demuestran que ambos artistas estaban todavía en plena forma. Poco después, Brown murió y House aceptó un trabajo en el ferrocarril en Rochester, Nueva York. Allí se quedó alejado de la corriente principal de actividad del *blues*, y abandonó la música durante muchos años. En 1964 fue redescubierto por investigadores del *blues* que le convencieron para que reemprendiera su carrera. Durante algunos años sorprendió al público de todo el país y del extranjero con la fuerza de su auténtico *blues* del Delta. Su delicada salud le obligó a poner fin a su carrera de conciertos después de algunos años, y murió en 1988 en un asilo de Detroit. Fue uno de los más grandes *bluesmen* del Delta y ejerció una gran influencia en los músicos más jóvenes de la zona, entre los que se incluyen Robert Johnson y Muddy Waters. Fue un hombre que llevó el *blues* del Delta a nuevos públicos y nuevas generaciones.

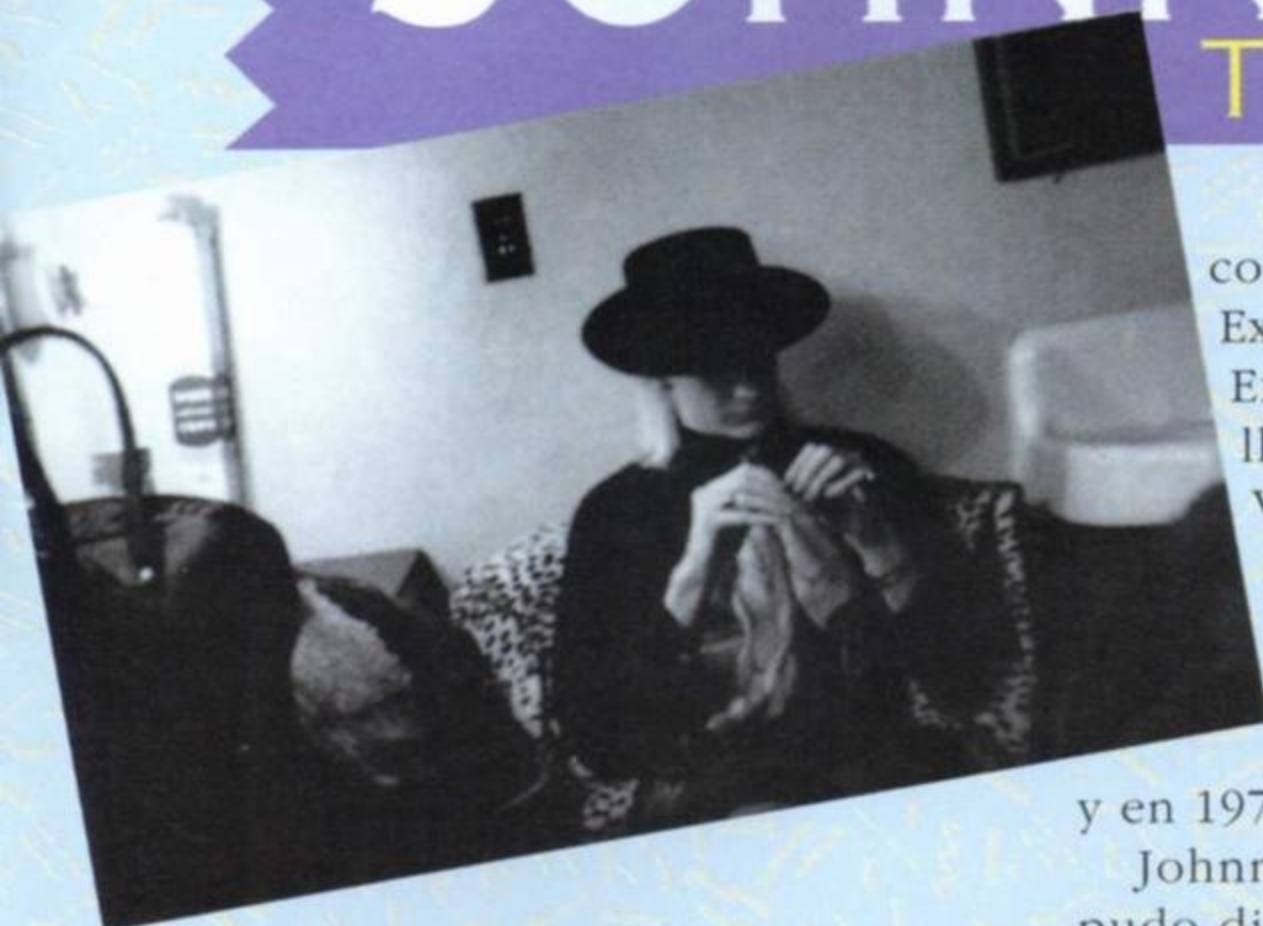
Dos familias, los Chatmon y los McCoy, proporcionaron algunos de los miembros más importantes del panorama del *blues* de Mississippi. Ambos clanes procedían de la zona rural existente entre Jackson y Vicksburg, y los Chatmon eran vecinos de la familia de Charley Patton. El patriarca familiar era Henderson Chatmon, un violinista que había nacido en la época de la esclavitud. Tuvo varios grupos de hijos, y la mayor parte de ellos fueron músicos. El grupo más joven, nacido de su última esposa, en la última década del siglo XIX y principios del veinte, se hizo famoso como los Mississippi Sheiks, siendo Lonnie y Bo los intérpretes que más grabaciones realizaron. Lonnie Chatmon tocaba el violín y era igualmente aficionado al *country* y a los valeses, a las melodías tradicionales, al *jazz* y al *blues*. Bo Chatmon, a veces, también tocaba el violín, pero más frecuentemente tocaba la guitarra con un patrón rítmico fijo de notas y acordes bajos. Su música era popular tanto entre el público negro como entre el blanco. Más de una influencia de *blues* la añadió su vecino Walter Vincson, que era un excelente cantante y un versátil guitarrista. Otro hermano Chatmon, Sam, grabó en algunas ocasiones con el grupo, y fue él quien introdujo el sonido y

Robert Nighthawk, como se le conoce popularmente, era en realidad Robert Lee McCoy, primo de Joe y Charlie McCoy. Trabajó con sus primos como armónica —realmente espectacular—, pero con el tiempo se hizo famoso como guitarrista slide. Sus piezas grabadas con armónica, sobre todo las de la Washboard Band de Big Joe, son casi lo mejor que puede ofrecer el género.



JOHNNY WINTER

THE TEXAS TORNADO



como "Progressive Blues Experiment" y "The Johnny Winter Experiment", para finalmente llegar al espléndido "Johnny Winter" en 1969, con el que inició su actividad discográfica en CBS. Su triunfal carta de presentación fue refrendada en 1970 con "Second Winter" y en 1971, con "Johnny Winter And..."

Johnny Winter no supo o no pudo digerir el inesperado salto a la fama y la vorágine del éxito, que se

"Kind Hearted Woman" y "5 After 4 A.M.", que confirman su legítimo poderío "bluesy". En estos registros no escuchamos a un músico blanco que ha sabido asimilar el blues y que actúa de manera aceptable puesto que no estamos ante un músico cuya estirpe hunda sus raíces en la raza negro-americana; al contrario, su labor, y la de todo su grupo, es homologable a lo más genuino del blues negro o del color que usted prefiera. Una vez sentado este principio, el resultado es, sin duda, excelente: lo mejor de la discografía de Johnny Winter. Entre el resto destacan grabaciones encuadradas en el más trepidante rhythm & blues, como "Road Runner", "Out Of Sight", "Gangster Of Love" y "That's Wat Love Does", que son ejemplos de un potencial demoledor.

Además, la selección incluye dos perlas del más puro estilo personal de Johnny Winter, en las que se expresa con desenvoltura y plena libertad, tal como él es y tal como lo siente: "Leaving Blues" y "Low Down Gal Of Mine".

En resumen, un Johnny Winter completo y en su máxima dimensión.

BLUES BLANCO ALMA NEGRA

tradujo en una incesante demanda de actuaciones, y para sobreponerse cayó en la trampa de la droga, que le hizo estar dos años "down and out". Su reaparición en 1973 con "Still Alive And Well" significó el inicio de la etapa más brillante de su carrera, jalonada de éxitos en todos los campos.

Este disco incluye grabaciones sobresalientes de la discografía de Johnny. Cabe destacar, entre ellas, "Parchman Farm", "Coing Down Slow",

La ejecutoria "bluesy" de Johnny Winter es el más sólido argumento de quienes afirman que el genuino blues también está al alcance de los intérpretes de raza blanca. En el caso de Winter, como es obvio, debe hablarse de albino en lugar de blanco.

Aunque Johnny Winter no sea un músico de raza negra, no por ello puede decirse que su adscripción al blues esté ligada a otros campos estéticos, sino todo lo contrario, puesto que Johnny creció y se educó en la estética del blues. A los 15 años de edad ya grabó su primer disco, "Schoolday Blues", con el grupo Jammers On Dart, del que también formaba parte su célebre hermano Edgar, dos años más joven.

Los dos hermanos vivieron toda su juventud en Beaumont (Texas), donde había nacido Edgar (Johnny había nacido en Leland, Mississippi), y supieron asimilar el estilo del denominado "blues de Texas". Howling Wolf y Muddy Waters fueron los principales modelos de Winter, sobre todo desde que se trasladara a Chicago, donde actuó con numerosos conjuntos poco relevantes, como It & Them, Gene Taylos & The Down Beats, y grabó algunos discos interesantes bajo su propio nombre,



SU CARISMA HA DEJADO UNA PROFUNDA HUELLA ENTRE LAS GENERACIONES ACTUALES, QUE NO OLVIDAN A OTRO DE ESOS MÚSICOS NACIDOS BLANCOS, PERO CUYA ALMA REFLEJA EL BRILLO DE LA NEGRITUD Y SU INCONFUNDIBLE MÚSICA.

Es, sin duda, el más blanco de los músicos blancos de blues, exageradamente albino de piel, pero descaradamente negro de alma. Su reputación es excepcional como artista de blues, rock y hard rock, y quedó marcado para siempre gracias a sus incendiarias versiones de "Johnny B. Goode", el gran clásico de Chuck Berry, o el no menos conocido "Bony Moronie" de Larry Williams. Posee una estimable colección de guitarras, entre las que destacan Les Paul Custom, Fender Mustang, Gibson Firebird, Epiphone, Gibson Flying V, Lazer y su favorita, la National de caja de acero. También presume de tener una valiosa colección de discos de blues en los que escarba constantemente en busca de inspiración, aunque sus ídolos permanentes han sido T-Bone Walker, Muddy Waters, Lightning Hopkins y John Lee Hooker. A medida que pasa el tiempo, ama más el blues, y lo demuestra paseando su cuerpo tatuado por todos los lugares del mundo con harta frecuencia.

John Dawson Winter III nació el 23 de febrero de 1944 en Leland (Mississippi), aunque muy pronto sus padres (saxofonista él, y pianista ella) se trasladaron a Beaumont (Texas). A partir de los cinco años aprendió a tocar el clarinete, el banjo, el ukelele, la armónica, y, al final, la guitarra.

Escuchando blues, rock y country



Winter posa para una foto de estudio. Su largo pelo flotando al viento y su blanca piel recuerdan más a un dios normando que a un intérprete de blues.

Tejanos y capa para el Winter más bippy.

por la radio, y comprando gran cantidad de discos, fue aficionándose a la música; en 1958 ya tenía su primera banda, Johnny Macaroni & The Jammers, luego Johnny & The Jammers. En 1959 participaron en un concurso reservado para bandas noveles en Houston alcanzando el primer premio, consistente en la grabación de un disco. "School Day Blues" se editó en el sello Dart y se vendió bastante bien. Winter subió a Chicago para probar fortuna, pero alguien tan joven como él no tenía ninguna

posibilidad, y lo máximo que consiguió fue tocar junto a Mike Bloomfield. De regreso en Beaumont, estuvo en varias bandas, como It & Them y Black Plague, con su hermano Edgar. Después de unos años actuando por todo tipo de lugares y de haber grabado un buen número de singles

(e incluso un elepé que no vería la luz hasta que le llegó la fama), un artículo publicado en 1968 por Steve Paul (posteriormente, su representante) en la revista "Rolling Stones" significó el detonante para su ascensión. El comentarista, que se deshizo materialmente en elogios hacia el albino, logró que la banda de Winter fuera contratada de inmediato como asidua estrella del club The Scene de Nueva York, y posteriormente fichada por CBS-COLUMBIA con un contrato de cinco años y 600.000 dólares de anticipo por los royalties. Entre otras lindezas, Paul decía: "Aparte de Janis Joplin, lo más excitante permanece aún en Texas. Imagínate un albino bizco, con larga cabellera flotante, tocando blues con la

guitarra más explosiva que jamás hayas oído. Se llama Johny Winter, y Mike Bloomfield dijo que era el mejor guitarrista blanco de blues. Yo lo confirmo".

En 1969 comenzaron a editarse sus discos, acompañado por su hermano Edgar (teclados), Tommy Shannon (bajo) y John Turner (batería): "The Progressive Blues Experiment", una obra grabada en 1968, en Austin, con las versiones más convincentes de la época que permanecía archivada, y "Johnny Winter", en el que alterna temas acústicos y eléctricos. En ese mismo año, recorrió Estados Unidos participando en el prestigioso festival de Newport (California), en el estadio de Denver ante 50.000 personas, en el festival de jazz de Newport de Rhode Island, y en el festival de pop de Dallas. Johnny estaba lanzado definitivamente, y su nombre subía como la espuma. Tras su segundo elepé, "Second Winter" (1970), un curioso disco de tres caras, participó en el festival pop de Atlanta, y en el antibélico de Nueva York, al lado de Janis Joplin, Steppenwolf, y Paul Simon, entre otros. Por esa época, su hermano Edgar lo abandonó para emprender una aventura en solitario, y Johnny Winter formó una nueva banda compuesta por algunos miembros de los McCoys (los de "Hang On Sloopy"), entre los que se encontraba el que iba a ser su mano derecha, Rick Derringer. El grupo, con una orientación descarada hacia el hard rock, tomó el nombre de Johnny Winter And, y en seguida publicó un elepé homónimo y otro en directo (1971), con espectaculares versiones de temas del "Jumpin' Jack Flash", de los Rolling, y de "Johnny B. Goode", el clásico de Berry, que Winter se vería



MI COMENTARIO

LA PRIMERA VEZ QUE VI ACTUAR A JOHNNY WINTER TUVE, ADEMÁS, LA FORTUNA DE PODER HABLAR CON ÉL. FUE EN LONDRES, EN 1969, EN EL ROYAL ALBERT HALL. ALLÍ ME DI CUENTA DE LO QUE EL BLUES SIGNIFICABA PARA EL ALTÍSIMO Y BIZCO GUITARRISTA: ERA SU ÚNICA RAZÓN DE VIVIR. Y, CURIOSAMENTE, SU FORMA DE PENSAR ERA UNA EXTRAÑA MEZCLA DE SENSIBILIDADES SUREÑAS, CON TODO LO QUE DE RETRÓGRADO CONTIENE TAL MILITANCIA, Y DE REIVINDICACIONES POR EL PUEBLO NEGRO. WINTER BIEN PUDIERA HABER SIDO UN AGUERRIDO CABALLERO EN LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ, O MIEMBRO DE UNA SECTA ANTIABORTISTA DE DALLAS; PERO ESO SÍ, LUCHANDO POR EL RECONOCIMIENTO DE SUS ÍDOLOS DENTRO DEL BLUES, LA ÚNICA MÚSICA QUE SOÑABA Y BEBÍA. HUBIERA DADO LA VIDA POR SER ROBERT JOHNSON, SON HOUSE, MUDDY WATERS, U OTRO HÉROE SIMILAR, PERO EL DESTINO LE HIZO NACER EN EL SENO DE UNA FAMILIA BASTANTE BLANCA. NO OBSTANTE, SU GARGANTA HACE QUE OLVIDEMOS LA CATARATA DE PELO ALBINO QUE LE CRUZA EL ROSTRO CUANDO ACTÚA. ESE GRITO DESGARRADO PARECE BROSTAR DE LAS ENTRAÑAS DE UN TRABAJADOR DEL ALGODÓN DE ALABAMA, CUANDO NO DE UN CALÉ EN EL BARRIO GRANADINO DEL SACROMONTE. JOHNNY WINTER HA SIDO Y ES UN MÚSICO EN CONSTANTE BÚSQUEDA, LEAL COMO POCOS A LA RAÍZ DE TODO EL ROCK, JUGANDO FEBRILMENTE CON LA GUITARRA, CAMINANDO POR EL BORDE DEL PRECIPICIO DE LA HEROÍNA, CAÍDO EN SU ENCANTO, DESINTOXICADO, Y VENCEDOR AL FIN DE LA BATALLA.

EL BLUES LE HA SALVADO UNA VEZ MÁS.

Hence

Johnny Winter y Jimi Hendrix, curiosamente con un bajo en sus manos, deleitan al escaso público que abarrota el pequeño local donde tocan.



obligado a repetir hasta la saciedad por donde anduviera. Sus galanteos con la heroína hicieron que la banda lo dejase en la estacada para juntarse con su hermano Edgar.

El guitarrista albino se quedó solo visitando hospitales durante dos años.

Su reaparición se produjo en 1973 con "Still

Alive And Well",

un disco en el

que recupera a

Rick Derringer y

Randy Hobbs, y

en el que canta

"Silver Train", escrita

expresamente para

él por Mick Jagger

y Keith Richards.

Un año más tarde,

editó otros dos

discos, "Saints And

Sinners" y "John

Dawson Winter

III", y participó

en un programa

de televisión en

Chicago,

"Soundstage", en

el que se tributaba

un homenaje a

Muddy Waters

con la colaboración

de nombres ilustres

del género: Junior Wells, Koko

Taylor, Dr. John, Mike

Bloomfield... A resultas de

aquel encuentro, Johnny

Winter y Muddy Waters

quedaron mutuamente

emplazados a trabajar juntos

algún día. Tras otros dos discos

"Captured Live" (1976), "Johnny

& Edgar Winter Together Live"

(1976), se puso a trabajar con

Muddy Waters, produciendo

para él y acompañándolo a la

guitarra, en cuatro elepés,

entre 1977 y 1981: "Hard Again",

"I'm Ready", "Muddy Mississippi

Waters Live", y "King Bee", tres

de ellos galardonados con el

premio Grammy. Tampoco

descuidó sus propios discos:

"Nothin' But The Blues" (1977),

"White, Hot And Blue" (1978),

y "Raisin' Cain" (1980). En 1982

participó en un disco del

armonicista Sonny Terry,

"I Think I Got The Blues", y

poco después fichó por el sello

Alligator, coto de los artistas

negros, en el que vería publicados

los elepés "Guitar Slinger" (1984),



Winter hace gala de sus tatuajes mientras acaricia su querida guitarra Lazer.

"Serious Business" (1985), y

"Third Degree" (1987). Ese

mismo año participaba en el

festival de blues de San

Francisco, y al año siguiente

realizó una gira de 23 días por

todos los estados de la Unión

para promocinar su nuevo

disco, "Winter of '88", para el

sello Voyager de MCA. En 1989

tocó en Barcelona, pasó una

temporada ausente, y regresó

con "Let Me In" en el sello

Pointblack, con la ayuda de

su amigo Mac Rebenack,

alias Dr. John. Winter, en ese

disco, demostró que sigue en

plena forma, destilando buen

blues a raudales con sonidos

de antaño.

◆ NOTHIN' BUT THE BLUES

(COLUMBIA)

EN 1977, MIENTRAS ENCABEZA LA BANDA DE MUDDY WATERS, CON LA QUE HABÍA ESTADO TOCANDO REGULARMENTE, WINTER GRABA LOS TEMAS DE ESTE DISCO QUE LE AFIRMA SU FUTURO EN EL MUNDO DEL BLUES, OPUESTO AL DEL ROCK QUE ÉL DESPRECIABA. TAMBIÉN LE SIRVE PARA PREPARAR SU REDESCUBRIMIENTO EN LOS AÑOS 80 A CARGO DEL SELLO ALLIGATOR RECORDS.

◆ THE WINTER OF '88 (MCA)

EN ESTE DISCO QUE SIRVE PARA REAFIRMAR LA AFILIACIÓN DE WINTER AL BLUES, SE APRECIA A UN WINTER TEMPESTUOSO Y GÉLIDO. DESTACA LA VERSIÓN DEL TEMA DE ELMOR JAMES "ESTRANGER BLUES" EN DONDE EL ALBINO DE TEJAS NOS DELEITA CON UN MARAVILLOSO "RIFF" DE GUITARRA.

◆ JOHNNY WINTER (COLUMBIA)

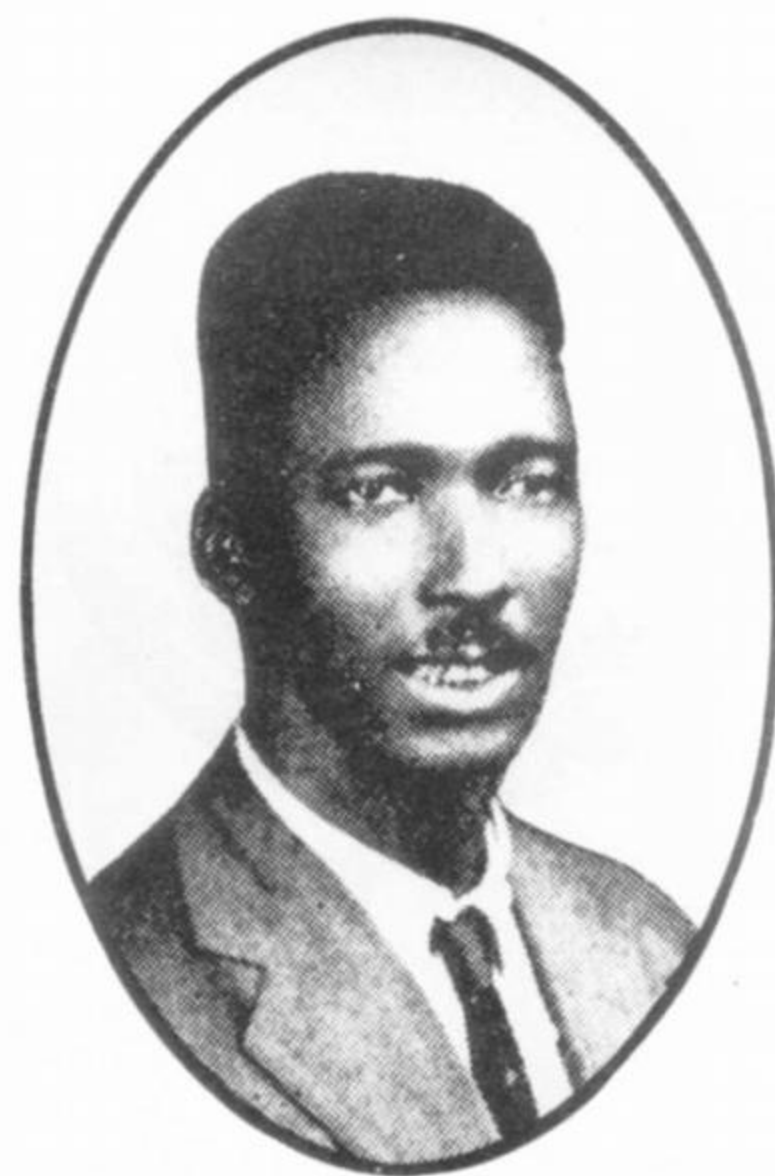
ESTA GRABACIÓN, REALIZADA EN 1969, EL MISMO AÑO EN QUE COMENZARON A EDITARSE SUS PRIMEROS DISCOS, SE HALLA TAN PRÓXIMA AL BLUES PURO COMO LO ESTUVIERON LAS SIGUIENTES HASTA QUE COLUMBIA ABANDONÓ SUS PRETENSIONES DE CONVERTIR A WINTER EN "EL HÉROE DE LA GUITARRA NORTEAMERICANA", CAPAZ DE HACERLE SOMBRA AL MISMÍSIMO CLAPTON. AUNQUE WINTER TODAVÍA NO ESTABA MADURO COMO CANTANTE, SU ESTILO "SLIDE" ES DE PRIMERA CATEGORÍA.

DESTACA EL TEMA "MEAN MISTREATER", EN EL QUE COLABORAN WILLIE DIXON Y BIG WALTER HORTON.



el repertorio de los Mississippi Sheiks, en los años setenta y ochenta, en muchas apariciones en conciertos y festivales, así como en grabaciones. Bo Chatmon también tuvo una destacada carrera discográfica en solitario entre 1928 y 1940, interpretando muchas piezas de matiz erótico con un acompañamiento de guitarra muy original, meticuloso y complejo. Títulos como «Banana in Your Fruit Basket», «Ants in my Pants», «Ram Rod Daddy» y «Mashing That Thing» dan una buena idea del característico contenido de sus canciones. Grabando en su mayor parte bajo el seudónimo de Bo Carter, Charter apareció en más de un centenar de títulos. Un compañero ocasional de Bo Chatmon fue Charlie McCoy, un versátil intérprete de mandolina y guitarra y un cantante eficaz. El repertorio y los gustos de McCoy eran similares a los de los Chatmon, y fue requerido en numerosas ocasiones como acompañante. Más tarde, en los años treinta y cuarenta, trabajó en Chicago con su hermano Joe McCoy, que era aún mejor cantante y un excelente guitarrista y compositor de canciones, y que, bajo el nombre de Kansas Joe, había trabajado anteriormente como compañero de su mujer, Memphis Minnie. Posteriormente, los hermanos McCoy llegarían a ser conocidos como Big Joe and the Mississippi Mudder. Su primo, Robert Lee McCoy, les acompañaba a veces con la armónica. También conocido como Robert Lee McCollum, posteriormente se pasó a la guitarra y se hizo famoso en Chicago en los años cuarenta y cincuenta como Robert Nighthawk.

Antes de que Charlie McCoy trabajara con los Chatmon y su hermano Joe, ya se había labrado un nombre en Jackson, Mississippi, como guitarrista acompañante. Su trabajo más importante en este terreno fue como segundo guitarrista en las grabaciones de 1928 de los bluesmen Jackson Tommy Johnson e Ishman Bracey. Johnson era de Crystal Springs, a unas veinte millas al sur de Jackson, pero había aprendido el blues en el Delta de Charley Patton y Willie Brown, entre otros, en los años previos a la primera guerra mundial. Al igual que Patton, era un viajero que utilizaba Crystal Springs como su cuartel general y Jackson como su base urbana cuando no estaba viajando a lo largo de todo Mississippi y Louisiana. El blues de Johnson, como el de Willie Brown, ofrecía una minuciosa construcción musical, y cada canción presentaba una destacada interacción de frases vocales y de guitarra. Su pieza más famosa era «Big Road Blues», que contrastaba una línea vocal constituida por frases descendentes con una figura ascendente repetida tocada en las cuerdas bajas de la guitarra. Quizá su canción más distintiva fue «Canned Heat Blues», en la que celebraba su afición por beber alcohol de quemar, que consumía junto con crema para el calzado, tónico capilar, alcohol y casi todo aquello que pudiera convertir cualquier bebida en explosiva.



Tommy Johnson

<i>Crying, canned heat, canned heat, mama, crying, sure, Lord, killing me.</i>	Qué dolor, fuego enlatado, fuego enlatado, mamá, qué dolor, bien seguro, Señor, que me mata.
<i>Crying, canned heat, mama, sure, Lord, killing me.</i>	Qué dolor, fuego enlatado, mamá, bien seguro, Señor, que me mata.
<i>Takes alcorub to take these canned heat blues.</i>	Hace falta alcohol puro para alejar esta tristeza del fuego enlatado.
<i>Crying, mama, mama, mama, you know, canned heat killing me.</i>	Qué dolor, mamá, mamá, mamá, ¿sabes?, el fuego enlatado me mata.
<i>Crying, mama, mama, mama, crying, canned heat is killing me.</i>	Qué dolor, mamá, mamá, mamá, qué pena, el fuego enlatado me está matando.
<i>Canned heat don't kill me, crying, babe, I'll never die.</i>	Si el fuego enlatado no me mata, qué pena, nena, no moriré nunca.
<i>I woke up, this morning, crying, canned heat 'round my bed.</i>	Me he despertado esta mañana, qué dolor, con el fuego enlatado alrededor de mi cama.
<i>Run here, somebody, take these canned heat blues.</i>	Que venga alguien corriendo, que me quite esta tristeza del fuego enlatado.
<i>Run here, somebody, and take these canned heat blues.</i>	Que venga alguien corriendo y me quite esta tristeza del fuego enlatado.





Johnson solamente grabó algo más de una docena de piezas, pero cada una de ellas era un clásico, y muchas las aprendieron otros artistas más jóvenes. Su influencia en la mitad sur de Mississippi rivalizaba con la de Patton en el Delta. A pesar de su grave problema con la bebida, Johnson continuó con su carrera musical hasta la edad de sesenta años, muriendo en 1956 en Crystal Springs después de tocar toda la noche en la fiesta de cumpleaños de su sobrina.

El hermano de Johnson, Ishman Bracey, fue descubierto por H. C. Speir, y fue aquél quien llamó entonces la atención de Speir sobre Johnson y Charlie McCoy. Bracey era un maestro en aspirar las notas, tanto con su voz como con su guitarra. Cantaba con una voz áspera y nasal y tocaba de forma parca e intransigente. Los oyentes modernos no aprecian demasiado su música, pero, al igual que la de Charley Patton, merece la pena escucharla repetidamente. Mientras que su hermano Tommy Johnson, según se dice, había pactado con el diablo para conseguir su talento musical y siguió interpretando *blues* hasta el final de su vida, Bracey sufrió una conversión religiosa en 1950 y se convirtió en predicador. Continuó interpretando canciones *gospel* con su guitarra, pero nunca más volvió a grabar.

Otros tres artistas más de *blues* de Mississippi pertenecientes a este período merecen una mención especial. Mississippi John Hurt pertenecía a la comunidad de Avalon, cerca de Greenwood, y empezó a grabar por recomendación de sus vecinos, un dúo blanco de guitarra y violín, Narmour y Smith, que ya eran artistas de éxito en el ámbito discográfico. Hurt era un artista estrictamente local, y después de su breve carrera discográfica, en 1925, volvió a Avalon y se desvaneció en la oscuridad. Sus canciones, acompañadas por un encantador rasgueo de guitarra con un estilo conciso y sincopado, demuestran el enorme grado de desarrollo del *blues* de Mississippi en este nivel local y también proporcionan una nueva percepción de la completa gama de la música *folk*, de la que el *blues* es sólo una parte. Hurt grabó espirituales como «Blessed Be the Name» y «Praying on the Old Camp Ground», cantos de trabajo como «Spike Driver Blues» y baladas populares como «Frankie», «Louis Collins» y «Stack O'Lee Blues». A principios de los años sesenta, los investigadores del *blues* le redescubrieron, todavía en Avalon y todavía tocando la misma música que había grabado en 1928. Durante algunos años hizo giras por todos los Estados Unidos y volvió a grabar de nuevo, demostrando no haber cambiado en absoluto en cuanto a estilo ni haber perdido destreza. Booker T. Washington White, más conocido como Bukka White, fue otro redescubrimiento de los años sesenta cuya carrera posterior duró hasta su muerte, en 1977. White era de las colinas del este de Mississippi, pero se había trasladado al Delta de joven, y allí Charley Patton le animó a seguir una carrera en el *blues*. White tenía una voz sonora y tocaba la guitarra de una forma muy percusiva, ofreciendo repetidos *riffs* tocados al estilo *slide*. Descubierto por Ralph Lembo, fue a Memphis para grabar en 1930, pero la mayor parte de las grabaciones de la sesión no salieron a la luz. «The Panama Limited», sin embargo, sí se editó, y presenta a White relatando las vicisitudes de un obrero temporero mientras su guitarra imita el sonido de un tren rápido. Siete años más tarde, White volvió a grabar en Chicago y tuvo un éxito considerable con «Shake 'Em On Down». De regreso a Mississippi, sin embargo, tuvo algunos problemas con la ley por una reyerta a tiros y le condenaron a un año de prisión en la granja penitenciaria del estado en Parchman, mientras su disco sonaba en las *jukebox* de todo el mundo. White grabó en Parchman para un investigador de la Biblioteca del Congreso que fue a visitarle.

Hacia principios de 1940, White ya había salido de prisión y se desplazó a Chicago, donde volvió a grabar una vez más. Las doce piezas que grabó ese año eran uniformemente brillantes. Tres de ellas trataban sobre diferentes aspectos de la vida en prisión, mientras que otras hablaban de temas poco comunes como la enfermedad, la muerte y la depresión mental. La música, sin embargo, se apartaba mucho de la corriente principal del *blues* popular de 1940, y Bukka White tuvo que regresar al sur para una cada vez menos exitosa carrera musical y días de dura labor como trabajador manual en Memphis. Cuando fue redescubierto en 1964 todavía se encontraba en buena forma: su voz era más áspera, pero sus dotes poéticas no

habían disminuido y poseía un renovado talento para crear «canciones celestiales» en un instante. Mientras tanto, había ayudado a su sobrino B.B. King a establecerse en Memphis en los años cuarenta y a emprender una carrera en el *blues* que aún continúa hoy en día.

Nehemiah «Skip» James era hijo de un destacado predicador de Bentonia, Mississippi, en el margen más bajo del Delta, que se dedicó al *blues* y grabó algunos de los temas más extraños de este género en 1931. Era igualmente diestro con la guitarra y el piano. En lugar de mantener un ritmo constante con la mano izquierda y una frase melódica con la derecha, James tocaba precipitadas y punzantes carreras con una mano o la otra en un estilo frenético y nervioso. Su estilo guitarrístico utilizaba una afinación en tono menor y tenía una cualidad misteriosa y profunda ligada a un gran virtuosismo e inventiva. Sus *blues* evocaban frecuentemente temas crudos y morbosos, como en «Little Cow and Calf Is Gonne Die Blues», «Cypress Grove Blues», «Hard Luck Child», «Hard Time Killin' Floor Blues» y el clásico «Devil Got My Woman».

I would rather be the devil than to be that woman's man. Preferiría ser el diablo al hombre de esta mujer.
I would rather be the devil than to be that woman's man. Preferiría ser el diablo al hombre de esta mujer.

Oh, nothing but the devil changed my baby's mind. Oh, solamente el diablo puede haber hecho cambiar de parecer a mi nena.
Oh, nothing but the devil changed my baby's mind. Oh, solamente el diablo puede haber hecho cambiar de parecer a mi nena.

I laid down last night, laid down last night, I laid down last night, trying to take my rest. Estaba tumbado la pasada noche, tumbado la pasada noche, estaba tumbado la pasada noche intentando descansar.

My mind got to rambling like de wild geese from the west, from the west. Mi mente comenzó a vagar como las ocas salvajes del Oeste, del Oeste.

Los discos de James salieron a la luz en el peor período de la Depresión y fueron fracasos comerciales. Desanimado, regresó a su trabajo en la iglesia, junto a su padre, pero nunca pareció destacar demasiado en esta profesión. Cuando le redescubrieron, a principios de los años sesenta, había abandonado la música y había regresado al trabajo en la granja. Aunque estaba luchando contra el cáncer y se sentía decepcionado por la falta de



Bukka White fue uno de los verdaderos titanes de la guitarra slide, que utilizaba un vigoroso, rítmico estilo a la hora de tocarla. Dotado de una extraordinaria imaginación, produjo canciones que equivalen a óperas en miniatura. B. King, su pariente, dice haber desarrollado su trémolo de guitarra al imitar el slide de White, puesto que le resultaba muy difícil adaptarse a esa técnica.



Walter Roland tuvo una carrera discográfica sumamente breve, que duró solamente de 1933 a 1935. Después, desapareció por completo. Un gran pianista de boogie-woogie, barrelhouse y blues, era también un excelente guitarrista y grabó varios temas como tal. Como músico acompañante hubo pocos que le igualaran y junto con Lucille Bogan (Bessie Jackson) formó uno de los primeros equipos de blues de los años treinta.



reconocimiento que había tenido su talento durante sus primeros años, todavía consiguió hacer giras y más grabaciones antes de morir en 1969.

Muchos otros grandes artistas de Mississippi grabaron a finales de los años veinte y principios de los treinta. A menudo solamente grabaron unos cuantos temas, y poco o nada se sabe de sus vidas. La música, sin embargo, es con frecuencia arrolladora por su fuerza y sus descripciones de intensas personalidades y excitantes escenas. Algunos de estos *bluesmen* habrían figurado indudablemente entre los grandes nombres del *blues* si hubieran grabado más o hubieran vivido para que les redescubrieran. Entre estos excelentes artistas se incluyen Freddie Spruell, Papa Harvey Hull, Blind Joe Reynolds, Kid Bailey, Rubin Lacy (que fue redescubierto, pero se había convertido en predicador y había abandonado el *blues*), William Harris, Garfield Akers, Joe Calicott (que murió aproximadamente un año después de su redescubrimiento), George «Bullet» Williams, Blind Roosevelt Graves y las señoras Rosie Mae Moore, Elvie Thomas y Geeshie Wiley, Mary Butler, Mattie Delaney y Louise Johnson. Los discos de todos estos cantantes merecen aún una escucha atenta.

El estado de Alabama también aportó algunos excelentes artistas del *blues* que grabaron durante este periodo. Quizás el más singular era Jaybird Coleman, uno de los pocos cantantes de *blues* que se recuerdan que se haya acompañado únicamente con su propia armónica. Algunos de sus *blues* tenían títulos con misteriosas resonancias, como «Trunk Busted-Suitcase Full of Holes», «No More Good Water ('Cause the Pond is Dry)» y «Save Your Money-Let These Women Go». Con una voz casi quebrada de emoción, Coleman cantaba estrofas de un único verso seguidas de un prolongado pasaje de armónica. Su ejecución desplegaba una hermosa y pura tonalidad y una gran maestría en el empleo de la técnica de estirar las notas. En cuanto a su estilo, se apartaba mucho de la corriente principal del *blues* comercial, aunque se dice que fue bastante popular en la zona de Birmingham.

De los guitarristas de Alabama, quizás el más grande de todos fue Ed Bell, que también grabó con los seudónimos de Barefoot Bill y Sluefoot Joe. Era de la ciudad de Greenville, en la parte sur del estado conocida como Black Belt, una zona de plantaciones en cierto modo semejante a la región del delta del Mississippi. A Bell le gustaba alargar sus frases de guitarra con *riffs* rítmicos a continuación de su canto, ejecutado con una voz quejumbrosa que tenía una cualidad bastante similar a la de Jaybird Coleman. Los temas favoritos de Bell eran los trenes y el trabajo temporal, como en «Mean Conductor Blues» y «Frisco Whistle Blues», y el crimen y la prisión, como en «My Crime Blues», «Big Rock Jail» y «Bad Boy». Años más tarde, abandonó el *blues* y se hizo predicador.

Sonny Scott fue otro guitarrista de Alabama, procedente de Birmingham, que grabó algunos *blues* en 1933, varios de ellos acompañado por Walter Roland al piano o a la segunda guitarra. Scott tenía una voz más clara que Bell o Coleman y utilizaba las estructuras del *blues* más convencionales en sus canciones, pero era un buen compositor y un excelente e inventivo guitarrista. Un par de versátiles instrumentalistas, Joe Evans y Arthur McClain, grabaron como los Two Poor Boys. Ambos tocaban la guitarra y el kazoo, pero en ocasiones se pasaban al piano, la mandolina o el violín. Su repertorio era tan ecléctico como su instrumentación, y consistía no sólo en *blues* sino también en baladas, música *country*, *breakdowns* y canciones populares. Un grupo más numeroso era la Birmingham Jug Band, que constaba de dos armónicas, mandolina, guitarra y jarra. Todas las grabaciones de 1930 poseían un estilo rítmico brusco con pasajes instrumentales largos a continuación de pares de frases vocales rimados. Eran la banda de jarra más primitiva que grabó durante este periodo.

Grandes partes del estado de Louisiana no están representadas en discos de artistas de *country blues* de este periodo temprano. El *jazz* era el sonido dominante en Nueva Orleans y la zona que se extiende a lo largo de la parte baja del río Mississippi. Solamente el guitarrista Richard «Rabbit» Brown parece haber representado a Nueva Orleans, y muy bien podría

EXLIBRIS Scan Digit



The Doctor



Altaya